

Розділ 10

Народний танець

Український танець є надбанням світового хореографічного мистецтва і водночас - національною гордістю українського народу. Видатний хореограф І. О. Мойсєєв називав народну хореографію німою поезією, зримою піснею, що містить у собі частину народної душі, емоційним літописом народу, який самотньо і яскраво розповідає про історію почуттів та подій ним пережитих. Невичерпна скарбниця народного танцю зберігає багато безцінних перлин. У них творча фантазія, образність народного мислення, виразність та пластичність форми, глибина почуттів. Серед танців інших народів український танець вирізняється своїм неповторним колоритом, що знаходить вияв у самотній лексиці, пластичних інтонаціях, структурній та композиційній побудові, тематиці та образному змісті хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання тощо.

^ Історичними витокami українського хореографічного мистецтва етнографи та історики вважають первісні езотеричні культи й магичні обряди, у яких танець існував у синкретичній єдності з іншими видами мистецтва. Поступово, втрачаючи своє ритуальне значення, танцювальні рухи набувають естетичного забарвлення. Зігріті емоційною потребою висловлювання, вони стають художніми засобами вираження думок і почуттів за допомогою мови жестів і рухів. Так виникає найдавніший вид народного танцювального мистецтва - **хоровод**.

Цей жанр ще тісно пов'язаний з обрядовим дійством, землеробським та анімістичним культами, але він вже відзначається надзвичайним багатством тематики та образного змісту.

Серед слов'янських хороводів вирізняють три їх тематичні групи.

До *першої* групи відносяться архаїчні хороводи, пов'язані із землеробським культом. Їх основним змістом є зображення трудових процесів за допомогою емітаційних рухів (наприклад, вирощування маку, льону, проса і т. ін.). У ході історичного розвитку українського хореографічного мистецтва ці хороводи трансформувались у сюжетний танець («Косарі», «Льонки» і т. д.).

До *другої* групи належать хороводи, витокami яких є містичні культи обожнювання сил природи та вшанування тварин-тотемів певного племені. Вони є невід'ємною складовою календарної обрядовості прадавніх слов'ян, тому виконання цих хороводів здавна було чітко регламентованим і пов'язаним із суворим дотриманням ряду вимог: часу виконання, статевого та кількісного складу учасників тощо. Наприклад, існують значні відмінності у змісті й манері виконання хороводів літнього (русальні, купальські) й весняного (веснянки, заклички, гаївки) циклів. Водночас, спільним для них є виключно дівочий склад виконавців.

Третя група включає хороводи з побутовою тематикою. Вона виникла значно пізніше від попередніх груп. За часів Київської Русі побутові хороводи набули свого поширення і, зазнавши суттєвих змін у лицедійствах скоморохів, поклали початок не лише новим танцювальним жанрам (як то побутовий народний танець і деякі різновиди сюжетного танцю), але й новому синтетичному виду мистецтва - народному театру, вертепу.

Традиційно хороводи водили під головуванням провідника або хороводниці, які обирались з найбільш талановитих і досвідчених виконавців. Найчастіше це була молода або літня жінка, рідше дівчина на виданні. Ведуча мусила досконало знати хороводний репертуар, основні танцювальні фігури й рухи. Вона вибудовувала хоровод, по чергово обираючи до нього танцівників, за своїм вибором називала виконувані пісні, встановлювала їх послідовність, показувала танцювальні рухи, створювала композиційні побудови тощо.

^ Слід відзначити, що **лексика і композиція** у хороводах є надзвичайно простими. Усі рухи танцюючих підпорядковуються змісту поетичного тексту і зумовлюються музичним супроводом. Основним хороводним рухом є крок. Проте він має велику кількість лексичних різновидів, які зумовлені відмінностями локального та жанрового колоритів цього виду народної хореографії: хороводний крок, крок-хода, урочистий танцювальний крок, приставний крок, зальотний, потрійний хід, комбінація простого та

потрійного кроків (уперед, назад), крок з винесенням ноги, ходи з акцентом на одну ногу, пружний крок, кроки з підскоками та пробіжками, кроки-стрибки на одну ногу - у дитячих хороводах тощо.

Для західноукраїнських хороводів характерними є боковий хід з випадом на каблук, боковий гуцульський хід з невеликим припаданням, парні обертання тощо.

Поширеним хороводним рухом на Україні є крок-притуп. Його застосування має принаймі три символічних значення:

- імітації архаїчного способу обмолоту зернових культур у прадавніх слов'ян («А ми просо витопчем, витопчем»);
- магічного захисту від хвороб протягом року («Топчу, топчу ряст-ряст, Бог здоров'я дасть-дасть»);
- попередника весільного обряду «торгування» молодої, коли дівоча і парубоча громади у хороводі «сваряться» між собою і «погрожують» одне одному («А ми коней випустим, випустим»).

Отже, у рухах та фігурах українських архаїчних хороводів приховані багаті образи, численні поняття, вірування, чаклування та глибока символіка дохристиянської обрядовості.

Хороводній лексиці і пластиці наші пращури надавали великого значення у культових ритуалах заклинання язичницьких богів, проводу «у вирій» старих членів роду, спілкування з душами померлих, чарування щасливого одруження та збільшення родини, забезпечення високого врожаю, захисту й примноження худоби тощо.

Наприклад, магічне значення гаївок «Огірочки» та «Горошок» полягало у чаклуванні на добрі й щедрі плоди цієї горюдини. Для того, щоб надати рослинам сили швидко сходити, танцюристи рухами рук до сонця та різними вигинаннями тіла імітували процес зростання овочів. Потім з метою заклинання буйного розвою сходів вони, побравшись за руки, то швидко, то повільно створювали фігури підкови; звивалися і розвивалися; підіймали руки догори, сплітали їх і відпускали, роблячи різні своєрідні «па».

О Стилїстичні особливості хороводів та співвідношення їх складових елементів обумовили їх поділ за видами:

- хоровод, хороводна пісня - класична форма синкретичного мистецтва, яка поєднує слово, музику, візерунок, хореографію, відводячи при цьому домінуючу роль співу («Благослови, мати», «Весна, весна, весняночка»);
- хороводна гра-розвага, ігрові хороводи у супроводі пісні, танцю чи поєднання цих компонентів («Мак», «Воротарчик», «Заїнько», «Коровай»);
- хороводний танець з піснею та інструментальним супроводом («Шум», «Подольночка», «Ой там, на моріжку»);
- хороводний танець з інструментальним супроводом («Вінок», «Веремія»).

Назви традиційних українських хороводів найчастіше пов'язуються з їх провідним пластичним малюнком, рухом («Кривий танець», «Ключі», «Ворітця», «В'юнок», «Плету, плету лісочку»); предметом, з яким водиться хоровод («Гільце», «Куст», «Марена») або з іменами центральних персонажів («Гая по садочку ходила», «Іванчику-білоданчику», «Василію»); місцевістю проживання народу («Подольночка», «Коло Дунаєчку»); певним родом занять, професією («Дударик», «Коваль», «Бондар»); традиційними аграрними технологіями («Огірочки», «Просо», «Мак»); тваринним світом («Коза», «Журавель», «Кострубонько»); явищами природи («А вже весна воскресла», «Хурделиця», «Дощику») тощо.

<=> У найменуванні **жанрів** хороводів у різних місцевостях України відбиваються певні регіональні відмінності їх виконання, локальний колорит. Так, наприклад, весняні хороводи на Середній Наддніпрянщині, Поділлі, Волині називаються веснянками, у Над- бужжі та Побужжі - рогульками, на Слобожанщині і Північній Україні - карагодами, на Галичині — гаївками, на Закарпатті - га- гілками тощо.

Розрізняються ці хороводи між собою не лише за назвою, але й за характером виконання, символічним значенням. Так, веснянки здавна виконувались з метою наближення приходу весни. Для них характерним є спокійний темп, наспівність, плавність рухів, прохальні й закличні інтонації, «гукання» у кінці музично-поетичної строфи, що вказує на їх спорідненість з архаїчними піснями-зак- личками:

**Весна, весна, весняночка,
Де твоя дочка-паняночка? Гу!**

Найбільш близькими за тематикою до веснянок є гаївки. До цього слова можна дібрати цілий синонімічний ряд назв жанру: маївка, магівка, магілка, глагілка, гагілка, гагулка, галагілка, га- лаївка, галанівка, гайлка, ягілка, ягівка, явілка, яголойка, егулук, галя, лаголайка тощо. Водночас, семантичні відмінності назв цих хороводів вказують на відмінність їх змісту. Так, слово «гаївка» походить від «гай», «дїброва». Виникнення цієї назви пов'язане з архаїчним язичницьким культом лісу-шуму, у якому, за повір'ями, жили духи природи та душі померлих пращурів. Для вшанування їх пам'яті у гаях навесні відбувалися свята-містерії з хороводами та співами. У ході історії останні втратили своє магічне призначення і набули розважального характеру, а сама назва «гаївка» стала вказувати на хороводну гру-розвагу, що відбувається у гаю під час гуляння молоді.

Існує й версія щодо походження слів «гаївка», «галя», «галагілка», «галаївка», «гагулка», «гагілка» від назви стародавнього індійського весняного свята «Годі», або «Гулі», що засвідчувало спорідненість і наступність індійської та слов'янської культур, спільність їх історичних витоків. Однак, в українській етнографії ця думка не набула поширення і не дістала свого розвитку як така, що заперечує самотність

національної культури нашого народу.

«Маївка» походить від назви весняного місяця «май» - пори, коли виконувались ці хороводи. Назва ж «глаголка» вважається похідною від твірної основи «глаголати», співати і отже має значення «співанка» (тому до цієї групи належать переважно хороводні пісні). Північноукраїнські й слобожанські «карагоди» етимологічно близькі до російських «хороводів». Не дивно, що вони мають багато спільного у лексиці, структурі, композиції тощо.

Характерні ознаки локального колориту особливо яскраво виявляються в основних **рухах і фігурах** традиційних українських хороводів. Аналізуючи композиційну будову й пластичний малюнок, можна майже безпомилково визначити регіон побутування даного типу хороводу. Наприклад, гуцульські хороводні танці можна впізнати за характерною побудовою, коли дівчата сидять на з'єднаних руках хлопців, які рухаються по колу, або за двох- ярусною «вежею» у чоловічих хороводах, коли верхнє коло виконавців, поклавши руки на плечі одне одному, стоїть на плечах нижнього кола, що рухається. Такий тип композиційної будови зумовлений геологічними чинниками - відсутністю у гірській карпатській місцевості достатніх площин для виконання танців. Обґрунтовуючи це, етнограф Р. Герасимчук писав: «Обмеженість танцювального поля виявляється у конструкції танців усіх українських горян - у прийомі закритої кругової фігури, де танцюристи тримаються за плече чи схрещеними руками за спиною, і у фігурах, побудованих з двох-трьох кіл, з сольною парою у центрі».

Для рівнинної частини України, де танцювальне поле не обмежує хореографічних можливостей виконавців, характерними є од- ноклюкові та двоклюкові хороводи, загальне коло, півколо, коло з солістами, «Воротарі» (одноклюкові та двоклюкові, вертикальні та горизонтальні), «Кривий танець», «Плетениці», «Джудж», «В'юнок», «Еліпсис» і т. д.

Пластичний малюнок, основні фігури хороводів мають приховане містичне значення і є **символічним** втіленням образів праслов'янської міфології.

Найголовнішою фігурою-образом у хороводах є коло, або, як називають його у Галичині «колесо». Воно знаменує собою Сонце, яке «грає» навесні. Тому в цих хороводах виконавці завжди рухаються зі сходу на захід, як сонце «ходить по небу», славлячи його і благаючи тепла, лагідної весни і щедрого врожаю.

Коло-вінок будується так само, як і коло-сонце, але відрізняється від попереднього специфічними рухами, іншою ритмікою, напрямками водіння хороводу: то за сонцем, то проти. Ця фігура символізує щасливе одруження, коли йде посолонь, і відвертає шлюб з нелюбом, коли йде у зворотному напрямі. Фігури «Ворота», «Воротарі», «Мости» відтворюють «Небесні ворота», через які приходять з неба-вирію новонароджені душі: відходять духи-душі Лада (дідів), здійснює свій шлях Сонце, при- носячи людям весну, тепло, щастя, здоров'я й добробут. Це - символ вічності і нескінченності плину життя. Поступово, у ході історичного розвитку, у хороводах послаблюється зв'язок пластичного малюнку з культом, а танцювального руху - з обрядом та поетичним текстом. Хореографія у них набуває все більшої самостійності й пластичної виразності. Так зароджуються нові жанри українського танцювального мистецтва - побутовий і сцетний танці.

Тематика їх надзвичайно різноманітна і пов'язана з основним формотворчими й змістовими танцювальними елементами, типологією художніх образів тощо. Назви **традиційних українських танців** походять від основного пластичного малюнка (коло, зірка), руху (гопак, повзунець, тропак), суспільної верстви побутування (козак, мак, гайдук, опришки), професії (бондар, коваль, шевчик), назви т- дових процесів (бокораші, косарі, обжинки), імені головного персонажа танцю (Гонта, Василиха, Роман), національності та місцевості проживання виконавців (березянка, ворохтянка, гуцулка, волинянка тощо).

Лексика народних танців відзначається вишуканістю й багатством рухів. Їх нараховується понад тисячу і, у відповідності до основних сутнісних ознак руху, виокремлюються такі танцювальні групи: танцювальні кроки; танцювальні біги, бігунці; тинки; доріжки, упадання; вихилисяники та інші споріднені рухи; вірвовочки; дрібушечки; притупи, вибиванці та підкуйки; плескачики; присядки; присяд- ки-закладки; повзунці; револьтати; млинки; підсічки; оберти; голубці; стрибки; рухи, що виконуються кількома виконавцями; імітація трудових процесів; танцювальні поклони та запрошення тощо.

Особливості багатьох українських танцювальних рухів можна пояснити специфікою народного вбрання виконавців. Так, рух відведення хлопцем руки за потилицю зумовлюється необхідністю притримати свою шапку, щоб вона не впала під час танцю, а розведення врізнобіч рук в обертах та крутках дівчат викликається потребою тримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати.

■=> Найбільш численною групою українських народних танців є **побутові**. За стилістикою вони поділяються на шість груп: метелиці, гопакі, козачки, коломийки (гуцулки, верховини), польки та кадрили. У цих танцях рідко зустрічається текст, за винятком окремих вигуків та співомовок: триндичок, примовок частіткового характеру тощо.

Найбільш відомим і популярним на світовій хореографічній сцені українським танцем, визнаним зовнішньо-етнографічним атрибутом нашого народу, є **гопак**.

Назва танцю походить від його основного руху і відбиває «важку», «гопаючу» манеру виконання (у словниках слово «гопати», або ще «гоцати», «гопцювати» тлумачиться як «плигати», «скакати»,

«бити», «ушкварити»). Значною мірою на назву танцю, напевне, вплинув традиційний у його ході оклик «гоп!»:

Як без шаблі і без люльки Не буває козака,
Так немає запорожця,
Що не знає гопака.
Гоп, гоп, гопа-а!
Гоп, гоп, гопа-а!

На початку свого існування гопак був простим, односкладовим чоловічим танцем, що мав у основі один рух (подібно до голубця, півторака, гайдука, тропака тощо). Згодом, з утворенням Запорізької Січі, під впливом динамічних процесів формування козацької культури, він втрачає автономність і разом з іншими односкладовими танцями вливається у якості танцювального руху до нового, багатокомпонентного танцю, що отримав назву **козак**. Опис цього завзятого запорізького танцю подає М. В. Гоголь у повісті «Тарас Бульба»: «їм (Бульбі з синами *-розр. авт.*) перетнула шлях ціла юрба музик, у середині яких витинав молодий запорожець, заломивши шапку чортом й скинувши руки. Він кричав лише: «Швидше грайте, музики!» ...Коло молодого запорожця четверо старих виробляли досить дрібно ногами, звивались, неначе вихор, убік, мало не на голову музикам й раптом опустившись, неслися навприсядки і били круто й міцно своїми срібними підковами щільно вбиту землю. Земля глухо гула на все довкілля, і в повітрі далеко відлунювали гопакі й тропакі, що вибивалися дзвінкими підковами чобіт. Та один жвавіше від усіх вигукував й легів услід за іншими у танці. Чуприна розвивалася за вітром, усі відкриті були сильні груди... Натовп зростав, до танцюючих приставали інші, і не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе вибивало танець найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ, і який за його могутніми творцями названо козачком» (у даному випадку М. Гоголем подано здрібнілу назву запорізького танцю козак, а не жанру козачок).

За стилістичними особливостями танець козак виконувався двома чоловіками «на закладу» - хто кого перетанцює. Тобто, це був навіть не стільки танець, скільки своєрідне мистецьке, типу військового двобою, змагання у силі, вправності, творчій фантазії - боротьба могутніх чоловічих характерів. Козак починався повільно найпростішими кроками і рухами, а закінчувався найдивовижнішими карколомними стрибками й вибриками, гопакими, тропакими, гайдуками. Супроводжувався він не лише грою музик, але й навперебій вигукуваними різноманітними приспівками, які повинні були розпалювати пристрасті та додавати охоти танцюючим у їхньому змаганні.

Виконуючи козак, танцівники не лише розважалися, але й вишколювалися, тренували свою витримку, гартували гнучкість, розвивали запаси сил для праці і бою.

Набувши особливої популярності під час визвольної війни 1648 - 1654 років, танець поширився і в інших верствах населення, ставши символом козацької відваги й волі. Його почали виконувати не лише чоловіки, а й дівчата. «Вони відповідали на різні викрутаси танцюючого чоловіка тим же, але скромно, наскільки їм честь дівоча дозволяла. Таким чином дівчина надавала цьому дикому танцю поважність, елегантність та грацію - все, чого не вистачало силі» (Л. Голембйовський).

Новий склад виконавців зумовив появу **двочастинної форми козака**, яка з часом розпалася на два самостійні танці — **гопак і козачок**. Гопак успадкував від козака героїчне забарвлення, імпрізаційність, змагальність виконавців, наявність досконалих сольних хореографічних комбінацій-колінець тощо. Козачок характеризується більш швидким темпом, моторністю, сталою композицією, послабленням порівняно з гопаким імпрізаційності, обов'язково парним складом виконавців, провідним значенням жіночої партії тощо.

Козак, історично інтегрувавши у собі прості рухи, створив хореографічну та метро-ритмічну основу для виокремлення великої групи танців з парною ритмікою. Високо оцінюючи його значення у розвитку української хореографії, М. В. Лисенко називав козак (гопак) головним танцем на Східній Україні. Для Західної України подібним за значенням танцем він вважав коломийку.

■=> **Коломийковий жанр** склався у більш пізній культурно-історичний період, ніж козачковий. Його виникнення фольклористи відносять до часів утворення української народності. Основні мет-ро-ритмічні особливості коломийок сформувалися у XV столітті, а ладо-тональні - у XVII ст.

У музикознавчій науці існує декілька гіпотез щодо походження назви цього жанру. Автором першої є Іван Бранник, який вважає її похідною від давньослов'янського ритуального хороводу кола-сонця. Автор іншої гіпотези Жеготі Паулі покладає в основу коломийки назву міста Коломия, де вона є досить поширеною. Фундатор порівняльної музичної фольклористики Б. Барток називає коломийки аналогами угорських чабанських пісень «каламайок». К. Василенко на основі семантичного та етимологічного аналізу назви жанру стверджує давньослов'янське походження коломийки, як коротенької пісні, від хороводу — родоначальника «довгих пісень», тобто народних балад та обрядових музично-поетичних творів. На підтвердження цієї думки свідчить ритмо-мелодична спорідненість української коломийки зі старовинними

танковими та пісенними жанрами інших слов'янських народів, а також народна традиція виконання її в синкретичній формі, тобто в органічному поєднанні слова, музики і танку.

Взаємовідношення цих видів мистецтв у коломийках уможливило поділ їх на дві групи: синкретичні-давні (XV - XVIII ст.) і сучасні (XIX - XX ст.). Для сучасної коломийки характерним є розгалуження на види: коломийка-пісня, коломийка-танець, коломийка-самостійна інструментальна п'єса.

Ідейно-тематичний зміст цих творів надзвичайно широкий. Вони охоплюють усі прояви народного життя, у лаконічній куплетно-строфічній формі змальовують різноманітні громадські й побутові події.

З коломийок можна дізнатися також про особливості локального колориту західноукраїнської хореографії - найпоширеніші танці, їх лексику, композицію, манеру виконання тощо:

Підемо си, пане-брате, халамейки грати,

Халамейки під бочейки, та й підемо гуляти.

Там на горі на високій сивий кінь пасеси.

Файно з любков танцювати, бо дрібно трясє си.

На складність виконавської техніки коломийки й необхідність значної витривалості танцюристів вказують її слова, що у швидкому темпі танцю й «кості би ся розсипали, кеби не сорочки».

Колоритно змальовуються у текстах коломийок і образи танцюючих. Дівчина «перед веде», «гуляє плечима», «потрясає хвостом» (спідницею). Парубок «ходить тропота», «дзвонить підковками», «береться підбочейки», «мече топірця» і т. ін.

Часто-густо виконання танцю супроводжується вигуками «Дана», «Шіді-ріді», «Гойя-гой», «Чугайя» та ін.

Коломийка захоплює енергійною манерою виконання, бадьорим настроєм, яскравою орнаментальністю хореографічного малюнка.

Вихідною позицією й головною структурною побудовою давньої коломийки є коло. Для групи сучасних коломийок вихідною позицією є ряд, однак основним композиційним елементом, як і раніше, залишається коло, що поступово розпадається на два менші й змінює цей малюнок на пару в колі. Значне місце у композиції займає також «хрещик», під час якого хлопці й дівчата обмінюються місцями.

Обертання у парах і зміна партнерів є характерними танцювальними рухами коломийки. Лексика танцю включає також різноманітні вибиванці, дрібушки, тропітки, вихилисяки, «ножиці», «зірніці», «мережки», «чосанки», «підкуйки», «переступчики» та ін.

О Локальними варіантами коломийки є **гуцулки** і **верховини**. Відмінною ознакою верховин є широкий ліричний вступ у розмірі 6/8 або 3/4, після якого йде типова квадратно-метрична коломийкова побудова.

Особливістю гуцулок є їх коломийково-козачковий характер, коли перша частина танцю виконується як коломийка, друга - у манері козачка.

^ Одним з найбільш колоритних гуцульських танців є **танок з топірцями**, або бартками, як їх називають у Карпатській Україні.

Звичай підкидати топірець під час танцю становить колористичну ознаку і є одним з найвизначніших хореографічних досягнень українських горян, оскільки вимагає віртуозної техніки виконання для забезпечення неушкодженості танцюючих. Вперше опис танцю з топірцями з'явився у поемі Себастьяна Кленовича «Роксоланія» (1584 р.), у якій він змалював побут верховинців. Пізніше, у XVIII ст. про нього із захопленням писав професор Львівського університету Бальтазар Гакет. Вченого вразили «небачені ніде рухи» та вправність, з якою танцюристи підкидали топірці майже на сажень над головами своїх партнерок, швидко обертались разом з ними і ловили зброю. Цей небезпечний для життя танець виконувався у незамкненому колі, в середині якого знаходились музики - скрипаль, дудар і бубніст.

Кидання топірця під час танцю набуло ритуального значення у весільній обрядовості гуцулів. У ході весілля батьки нареченого прив'язували кінець коси своєї майбутньої невістки до цвяха, спеціально вбитого у стіну. Молодий, танцюючи з першою дружкою, повинен був утнути косу нареченої. Якщо йому не вдавалося зробити це з першого разу, то парі віщували нещастя у подружньому житті.

'=> Яскраво виражений обрядовий характер має також гуцульський танець **плес**, або як його ще називають, **плис**, **пляс**. Він належить до зимового календарного циклу і виконується з метою очищення домівки від нечистої сили безпосередньо перед обрядом колядування. Для цього відчиняють хатні двері, до топірців-бар-ток прив'язують різдвяні дзвіночки і, роблячи танцювальні рухи,

що мають магічне значення, то підступають до образів, то відступають до дверей. Цими рухами і дзвоном танцюристи «виганяють» злих духів з хати, потім зачиняють двері і починають колядувати.

^ Якщо усі, описані вище козачкові й коломийкові танці є корінними українськими і за походженням, і за побутуванням, то польку, кадрили і, до певної міри, метелицю можна назвати інтернаціональними, які міцно увійшли до хореографічного українського репертуару, набувши неповторного національного колориту.

Танок **метелиця** має праслов'янське походження і зберіг свою наступність з давніми хороводами. Це яскраво позначилося і на його лексиці і на композиційній будові.

Основним структурним елементом танцю є коло. Його пластичний малюнок відтворює кружляння завірюхи за допомогою найрізноманітніших кругових фігур: кола в колі, кількох кружал, зірочок, зміюк, спіралей і т. д. Лексика танцю включає динамічні чіткі рухи, що імітують поведінку людини, яка змерзла у мороз на зимній вулиці і намагається зігрітись: вибиванці, голубці, підкуй-ки, дрібушки, крутки-соло та в парі, гра у сніжки та ін.

Метелиця поширена у хореографічному фольклорі східних слов'ян. Але у виконанні її кожним народом яскраво відчутний національний колорит танцю. Так, українська метелиця починається повільно, як сніговиця у степу, з поступовим наростанням темпу підходить до кульмінації і знов затихає, повертаючись до першої повільної частини. У Росії танець виконується одразу у швидкому темпі, з дзвоном бубонців та імітацією катання на трійках. Білоруси танцюють метелицю з рушниками, зображуючи ними снігову заметіль.

Танець **полька** (від чеського «пулька» - півкроку) має своєю батьківщиною Чехію. На Україну він прийшов у другій половині XIX ст. і спочатку побутував як бальний, салонний танець. Згодом, асимілювавшись і набувши національного колориту, став народним танцем українців, що виконується по колу.

Хореографічну основу польки найчастіше складають дві танцювальні фігури. Діапазон руху надзвичайно широкий: від легких ажурних ходів до вибиванців, присядок, парних поворотів та ін. У Поліссі та на Волині лексика танцю включає елементи трясучок, обертів. На Прикарпатті - парні крутки, притупи. У Закарпатті - плечові трясучки. Для Наддніпрянщини характерними є вибиванці.

Значна частина польок має свої лексичні нюанси, завдяки яким відрізняється від інших одностанових творів. Так, «плескана полька» виконується з плесканням у долоні; «стращак-полька» - з «погрожуванням» танцюючих одне одному вказівним пальцем то правої, то лівої руки, що є запозиченням з давніх бойківських танців, як, до речі, і манера виконання цього твору. Танцюючи «Польку в решеті», виконавці то вступають ногами у решето на підлозі, то підіймають його над головою і передають наступній парі. У «Кресловій польці», яка раніше виконувалася, як правило, на закінчення танців, використовувалось крісло або стілець тощо. На лексичну своєрідність польок вказують такі їх назви, як «Дрібненька», «Крутяшка», «Підбивка» та ін.

Деякі назви танців пов'язані з їх місцем побутування («Полька-полтавка», «Погоринська», «Гусятинська», «Підволочинська» польки тощо). Значне місце у національному хореографічному репертуарі посіли й польки, що зазнали подвійної асиміляції - «Російська», «Австрійська», «Шутер-полька» та ін.

Українська кадрили є національним різновидом європейського контрдансу, а точніше, його варіанту - французької кадрили.

Характерну особливість танцю становить визначеність його фігур музичним супроводом, хоча слід відзначити, що за своєю кількістю хореографічний матеріал кадрили значно багатший, ніж відповідний музичний.

Кожна фігура оголошується ведучим або ведучою за порядковим номером чи за назвою мелодії, під яку вона виконується (звичайно це популярна музика до народних танців у супроводі троїстих музик).

Найчастіше кадрили танцюють чотири пари з вихідної позиції

- чотирикутника. Така композиційна будова танцю зумовлена самою його назвою: «кадриль» походить від латинського «суабго», що означає чотирикутник. Втім, нерідко у танці бере участь вісім пар по трійках - один хлопець та дві дівчини. Іноді кадрили виконують лише дівчата («Волинянка»), два хлопці й чотири дівчини («Іванівська»), або навіть дев'ять хлопців та вісім дівчат («Ша-лантух»).

Як правило, танцю передують традиційний вступ 8-16 тактів, так званий ритурнель, під час якого виконавці обирають собі пару. У деяких варіантах збереглися й музичні інтродукції на вісім тактів

- своєрідний короткий перепочинок для танцюристів.

Кадриль, як і полька, досить поширена в Україні. Але у різних місцевостях вона має свій локальний колорит. Так, темпераментні кадрили поділля («Красилівська», «Подільська» та ін.) відрізняються від стриманих танців Полісся («Охроміївської», «Поліської», «Іванівської»), завзятої «Волинянки», полтавських «Василечків», «Донецької кадрили» тощо.

^ Надзвичайно велику і багату за художньо-образним змістом групу танцювальних творів об'єднує інший жанр української народної хореографії - сюжетний танець.

За своєю сутністю це - своєрідні невеличкі хореографічні п'єси з персонажами-танцюристами, кожен з яких має свій неповторний характер і яскраво виражену індивідуальність. Тому основними характеристиками сюжетного танцю є наявність лібрето і художнього образу.

У цьому зв'язку змінюються і вимоги до виконавців. Вони повинні володіти не лише досконалою хореографічною технікою, але й акторською майстерністю, здатністю до перевтілення, «вход-ження» в образ.

Лібрето, або сюжет танцю, становить собою систему подій, що сприяють розкриттю образу героя у його вчинках та взаєминах з іншими персонажами. Послідовність і причинно-наслідкова зумовленість цих подій і вчинків реалізується у фабулі хореографічного твору. Остання, разом із лібрето, є складовою композиції сюжетного танцю, містить драматургію, текст (орнамент) і пластичний малюнок. Драматургічний розвиток хореографічного твору відбувається завдяки конфлікту, покладеному в основу його змісту.

Кожен сюжетний танець має сталу структуру, яка складається з експозиції (введення в дію); зачину або зав'язки (початку конфлікту); ряду ступенів розвитку дії; кульмінації (моменту найвищого напруження конфлікту) і розв'язки (вирішення конфлікту).

Хореографічний твір може не мати чітко вираженого сюжету, а лише розвивати певну тему (такі танці так і називаються - тематичними), але він обов'язково будуватиметься за законами хореографічної драматургії.

Танцювальним мініатюрам притаманна найрізноманітніша тематика, у відповідності з якою вони поділяються на тематичні групи. Для української хореографії характерною є тотожність цих груп та їх попередників - хороводів, що засвідчує тісний історичний зв'язок і наступність цих пластів національної хореографічної культури. Таким чином, основними видами сюжетних танців є.

- трудові (з атрибутикою та без неї);
- танці, у яких зображуються явища природи, звички і темперамент тварин і птахів;
- танці сімейно- та громадсько-побутової тематики тощо.

У доборі лексики й композиційної побудови творів цього жанру визначальну роль відіграє сюжетна основа. Танцювальні рухи мають переважно ілюстративний та імітаційний характер. Їх діапазон надзвичайно широкий: від найпростіших зображувальних рухів, що відтворюють зміст тексту у дитячих танцях-піснях (наприклад, «Печу-печу хлібчик», «Коровай») до запальних козачків, гопаків, польок, гуцулок та ін. у розгорнутих сюжетних картинах, як то «Обжинки», «Бокораші», «Купальські розваги» тощо.

У нескладних за сюжетом народних танцях, таких, як, наприклад, «Голубка», основні рухи можуть оголошуватись ведучим танцю подібно до того, як це робиться у кадрили («Голуб до голубки», «Голубка до голуба», «Голубки воркують», «Голубки цілуються», «Голубки звивають гніздечко», «Голубки сваряться», «Голубки миряться» тощо).

Нерідко композиційне вирішення танцю, його архітектоніку підказує текст пісні, під яку він виконується. Так, у танці «Чуман-дриха», у якому беруть участь дівчина і вісім хлопців, композиція (коло з солісткою всередині) визначається словами пісні-супроводу у виконанні парубків:

**Стривай,зась! Не змагайсь,
Чумандрихо, не жахайсь,
Вари страву з буряка,
А ми вдарим гопака.**

Танець виконується у характері змагання між дівчиною-чуман-дрихою і кожним з танцюристів. Якщо перемагає дівчина, то вона забирає у хлопця шапку. Перетанцювавши останнього з них й одержавши його шапку, чумандриха вимагає викуп:

**Сип, сип цибулі,
Все те, що добули:
І квасолі, й бараболі,
Щоб всього було доволі.**

Якщо ж у солістки не вистачає сил перетанцювати усіх парубків, то вона вклоняється їм і цілує кожного.

Найвищий свій розвиток сюжетний танець отримав у творчості професійних хореографів, які, обробивши аутентичний фольклорний матеріал та інтегрувавши його з найвизначнішими здобутками класичної хореографії, на цій основі створили український народно-сценічний танець та національний класичний балет.

Новий, професійний етап розвитку українського хореографічного мистецтва був підготовлений великою і копіткою працею вітчизняних фольклористів та етнографів по збиранню й вивченню українського фольклорного танцю в усіх регіонах нашої держави.

Незважаючи на вікову історію існування й багаті, відшліфовані століттями традиції народної хореографічної культури, до XIX ст. не було здійснено жодної серйозної спроби щодо вивчення та узагальнення цих неоціненних надбань. Перші відомості про фольклорний український танець з'явилися в **етнографічних розвідках** П. П. Чубинського, В. П. Милорадовича, М. А. Маркевича. Х. Ящуржинського, Ф. М. Колесси та ін.

Описуючи побут і звичаї населення України, дослідники розглядали хореографічний фольклор, в основному, як елемент народної обрядовості. В їхніх працях зустрічається багато прикладів танцювальних пісень, а нерідко й описів танців, що виконувались під час народних свят: Масляної, зустрічі весни, Клецького тижня, Купала, Обжинків, весілля тощо.

Згодом, ґрунтовні етнографічні дослідження, у яких значне місце відводилося вивченню народного танцювального мистецтва, були здійснені В. М. Гнатюком, Я. Ф. Головацьким, В. О. Шухевичем, а пізніше О. Степовим (Олексою Воропаєм) та С. В. Килимником. Цими знавцями етнографії й фольклору залишено багато записів народних танців різних жанрів, що побутують у тих чи інших місцевостях України; описано їх лексику, структури: композиційну будову, манеру і звичай виконання; визначено особливості їхнього локального колориту тощо.

Значний інтерес для дослідників народного хореографічного мистецтва становить монографія Р. В. Герасимчука «Г; - цульські танці», видана у 1939 році у Львові польською мовою: Це - своєрідна енциклопедія гуцульської хореографії, у якій паспортизовано і описано понад 60 танців з 42-х населених пунктів галицької, буковинської та закарпатської Гуцулії, а також вміщено значний музичний танцювальний матеріал (287 мелодій), відредагований Ф. Колессою. Книга проілюстрована 26 мапами з географією поширення окремих танців, 64 відбитками й 6 графічними таблицями із зображенням танцювальних рухів і кроків.

Для запису танців автор користувався не досить зручною й зрозумілою системою німецького етнографа-хореографа Р. Цодера, за якою танцювальні фігури та окремі рухи позначалися великими й малими літерами латинського алфавіту, наприклад: «K» — означала колову форму танцю, «S» — фігурну зірницю, «k» - коло з чотирьох осіб, «s» - рух гайдук тощо. Поєднання цифр і букв, як то «2K^c», означало коло в колі, що рухаються у протилежних напрямках.

За такої системи запису найпростіший варіант танцю «Аркан» мав такий вигляд:

$$K + b + 2b + 3b + 4b + 3j2s + q^o + q,$$

що розшифровується - «Коло + прибий + два прибий + три прибий + чотири прибий + три зміни і два гайдука + батько спить + батько встав».

У своїй монографії Р. Герасимчук запропонував власну, відмінну від загальноприйнятої, класифікацію народних танців, пристосовавши її до хореографічного мистецтва Гуцульщини. Згідно з нею автор виокремив такі танцювальні групи:

Коломийкові (найдавніші) - коло, рівна, висока, трісунка, півторак, чабан;

{новіші} — гребінець, зірниця, корито, машинерія, купка, коломийка;

{ілюстративного характеру} - кочерга, стільчик, подушко- вий, цвечка (гвіздок), піп, косар, верховина.

Козачкові - козак, гайдук, круглик, чумак, джурило (журавель), голуб;

{новіші} - козачок, тропак, тропачок, жидок, дубельтівка (подвійна), козак-голяр (ілюстративного характеру).

Коломийково-козачкові - гуцулка та новіші її варіанти на Галицькій Гуцульщині: бабинська, білоберезька, яворівка, бе- резунка, ворохтянка, підпогаринка, вербівка, шешорка, лучинка, голубка, микуличанка, жидівочка, банянка; {новіші} — з Буковинської Гуцульщини - путилянка, шипітка: - із Закарпатської Гуцульщини - ясінська, трибушанка.

Обрядові - плис (плес, пляс).

Маршові - решето.

Запозичені танці з елементами румунської лексики - румунка, альюні, сербин, аркан, волох, волошка, хора.

Нові танці - сім-сім, полька, шіма, бублички, фокстра, жидівка.

Вміщені у збірці танці супроводжуються цікавими коментарями автора, що ґрунтуються на опрацюванні багатого матеріалу та солідної бібліографії. Остання налічує 185 назв етнографічних і фольклористичних досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців, і збирачів народного танцю кінця XVIII - початку XIX століття.

Творчими зусиллями етнографів і фольклористів було закладено теоретичні основи національного народно-сценічного танцювального мистецтва. Практичні ж пошуки форм і художніх засобів сценічного втілення фольклорного танцю започаткував молодий **український професійний театр**.

"=> У 1819 році у Полтаві вперше на вітчизняній сцені був поставлений український народний танець у музичній комедії І. П. Котляревського «Наталка Полтавка». Надалі він набув широкого визнання і став окрасою багатьох вистав корифеїв українського театру: М. П. Старицького, М. Л. Кропивницького, П. К. Сак-саганського, М. О. Садовського, який, до речі, сам був блискучим танцюристом.

Багато яскравих і правдивих картин народного побуту, у яких різноманітно й цікаво представлено народний танець, містить драматургічна спадщина М. Л. Кропивницького. У 25-ти з 43-х написаних ним п'єс зустрічаються обрядові, побутові та історичні жанри народної хореографії. Серед назв танців, які Марко Лукич наводив або використовував у своїх драматичних творах, зустрінь - мо козак, козачок, гайдук, метелицю, гопак, чеберячку, козак-валь; жидівочку, ножнички, мазурку, страшок, матадур, екосез, кадрили халандру, горлицю, журавля, бариню, трамблям-польку, стан-польку, польку-мазурку, веснянкові танки-хороводи та хоровод* ігри-розваги.

З реплік дійових осіб та авторських ремарок у п'єсах можна дізнатися про основні рухи, манеру та звичай виконання л л танців. Так, у сценах із спектаклів М. Л. Кропивницького відтворено звичай вибору берези - старшого громади, який відповідає за проведення гуляння на селі; звичай умовляння з музикантами та визначення для них місця під час танців; танцювання «на закладу» і «на ходу» тощо.

Останній звичай є відгомонам ^{література} козацьких часів, коли після вдалого походу запорожців наймав музик і під їх супровід танцював уздовж всієї Січі. У драмі «Глитай, або ж павук» танець «на ходу» зустрічається у сцені повернення парубків з поля. Один з них хоче себе випробувати: «Ану затирай «Дуба»! Чи дотанцюю до села?» - і почав... , то навприсядки, то тропака утне, то зальотним рухом кругом ходить. Решта хлопців виводить пісню... ».

У сцені танцю «на закладу» з драми «Титарівна» М. Л. Кропивницьким професійно, із знанням народної хореографічної термінології Єлісаветградщини, описано танцювальні жіночі рухи: «Насте! Почни хрущиком з-під закаблука, а потім проведи його разів зо три навкруги вихилисом, ... а потім перебий: дрібушечки з вивихом».

Дотримуючись принципу життєвої правди, талановитий драматург органічно вплітає танець у сюжетну канву спектаклю. Хореографічним номерам завжди передують мізансцени й відповідні репліки дійових осіб, які потім виконують танець «в характері», згідно зі сценічним віком та емоційним станом героя.

Дуже делікатно і обережно підходив М. Л. Кропивницький до використання у виставах фольклорного хореографічного матеріалу, дозволяючи собі лише незначну його балетмейстерську обробку. Домагаючись високого професійного рівня постановки танцювальних сцен, він заохочував до творчої співпраці досвідчених фахівців-хореографів. Так, під час роботи над оперою М. М. Ар-каса «Катерина», М. Л. Кропивницький запросив відомого балетмейстера, вихованця варшавської балетної школи Хому Ніжинського, який блискуче поставив на сцені танець козак і виконав у ньому сольну партію. Описуючи цей танець у листі до М. М. Ар-каса, М. Л. Кропивницький відзначав, що він не схожий на фольклорні хореографічні номери з попередніх його вистав, а має значний відбиток класичних танцювальних форм.

Грунтуючись на цьому твердженні, можна вважати, що Хомою Ніжинським було зроблено перший в історії української хореографії вагомий крок на шляху перетворення її фольклорної форми у народно-сценічну. Новаторство балетмейстера полягало у застосуванні при постановці танців принципів театральності-хореографічної контрастності (тривожному стану Катерини було протиставлено веселий танець) та хореографічної поліфонії (кожна пара виконавців козака мала власну танцювальну партію з характерною лексикою і пластичним малюнком). Опера «Катерина» була блискуче поставлена у 1899 р. у Москві і мала великий успіх.

■=> Слава українських народних танців швидко рознеслася по всій Росії й широко полинула по Європі. Гучним тріумфом зна-менувалася гастрольна поїздка трупи Г. Й. Деркача до Парижа у 1893 р. Французькі глядачі із захопленням аплодували українському танцю з «Наталки Полтавки» І. П. Котляревського і особливо вокально-хореографічній картині «Вечорниці» П. І. Ніжинського з драми Т. Шевченка «Назар Стодоля». А запальний гопак з того часу став своєрідною візитною карткою українців на світовій сцені.

^ Відомим постановником цього та багатьох інших українських танців на театральних підмостках був учень і послідовник Х. Ніжинського Михайло Соболь.

Він заснував ансамбль з **танцюристів-фахівців**, метою творчої діяльності якого була популяризація народного танцювального мистецтва на професійній сцені. Основу репертуару колективів, складали хореографічні картини народних обрядів і свят, як то «Весілля на Україні», «Запорізький козак», «Українські дівочі хороводи» та ін.

Високий рівень майстерності виконавців дозволив балетмейстеру значно збагатити засоби художньої виразності танців. Запозичуючи основну структуру руху з фольклорної хореографії, М. Соболь вдало обробляє і ускладнює його, розширюючи при цьому - му амплітуду. Результатом такого творчого підходу стало поповнення лексичного хореографічного запасу новими варіантами пг-взунця, присядок, повітряних чоловічих рухів тощо. Активного вжитку у народних танцях набули подвійні характерні

содебасхж. різновиди повітряних «щупанів», «розніжок», «ПІСТОЛЕТІЕ ». «кілець» та ін. Використовуючи традиційні композиційні поб'л^ ви, хореограф інтерпретує їх з урахуванням особливостей глядаш-кого сприймання.

Ансамбль М. Соболя швидко набув популярності і вже на початку 20-х років став одним з провідних танцювальних колективів а у нашій країні.

Не менш значний успіх мав митець також в амплуа оперного балетмейстера. Він блискуче поставив танцювальні сцени у опері «Тарас Бульба» М. В. Лисенка, особливо вдалою з яких є картина козацьких танців.

У співдружності з Р. Баланотті й В. М. Верховинцем, М. Соболю підготував розгорнуту хореографічну сцену до відкриття Харківського оперного театру у 1925 році, у якій віртуозно виконав соло гопака шістнадцятирічний Олександр Соболю.

Х. Ніжинський та М. Соболю зробили вагомий внесок в українську хореографію, започаткувавши її народно-сценічну традицію. Проте, **основоположником теоретичних засад національного танцювального мистецтва** гідно вважається Василь Миколайович Верховинець (Костів) - (1880 - 1938).

Він вперше в Україні з наукових позицій підійшов до вивчення народної хореографії, створив струнку систему запису фольклорного танцювального матеріалу, розробив методичні основи його опанування та сценічного втілення.

«Чародієм танцю» називав В. М. Верховинця М. Т. Рильський. Дійсно, народний танець посідає чільне місце у творчості митця. Він досліджує його і як етнограф-фольклорист і як хореограф-науковець, створює майстерні обробки фольклорного танцювального матеріалу і започатковує нові сценічні жанри, в яких синтезуються хореографія, музика і сценічна дія (вокально-хореографічна композиція й театралізована пісня). Крім того, В. М. Верховинець сам був віртуозним танцюристом і талановитим постановником народних танців. У ході роботи над ними він систематично застосовував власний показ для пояснення танцювальних рухів і фігур. В. М. Верховинець стояв біля витоків національного балету. Він був його ідейним надихачем і одним з авторів першої української балетної вистави «Пан Каньовський» (1931 р.) на музику М. І. Вериківського. У своїй педагогічній діяльності В. М. Верховинець звертається до народного танцю як до ефективного засобу формування національної культури молоді, її естетичного розвитку та виховання художніх смаків і моральних якостей.

Знавець і шанувальник народного мистецтва, видатний педагог надавав виключно важливого значення збиранню і дослідженню фольклорного хореографічного матеріалу: «Збирати танцювальний матеріал - це наш спільний обов'язок, бо тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна й багата змістом ця галузь народної етнографії. Коли ми вивчимо самі й заохотимо інших вивчати справжній народний танець, то тим самим збережеться його правдива краса й відновиться його слава, яку запламували пародисти українського танцю».

З метою надання методичної допомоги етнографам-початківцям, В. М. Верховинець ввів до другого видання «Теорії українського народного танцю» розділ, у якому вміщено поради щодо збирання й запису фольклорного хореографічного матеріалу, а також подано розгорнутий орієнтовний питальник для етнографічних експедицій, що налічує 68 пунктів.

Багаторічна фольклорно-етнографічна діяльність митця дозволила йому систематизувати і класифікувати українські народні танці за цілим рядом ознак:

- за жанровою приналежністю: побутові; сюжетні; хороводи, як пісенно-хореографічний жанр;
- за тематикою: трудові; героїчні; із зображенням явищ природи та відтворенням картин народного побуту;
- за кількістю учасників: сольні, парні, масові;
- за статевим складом виконавців: дівочі, парубочі, для парубочих танців - за типом позиції та рухів (виконували лише у положенні «стоячи»; виконували у поєднанні вертикальних рухів із горизонтальними: присядками, плазунцями тощо), дитячі, старшого жіноцтва тощо;
- за структурною будовою: прості-хороводні; фігурні, тобто такі, що складаються з фігур;
- за музичним супроводом: під пісню; під музику; такі, що починаються під спів, а далі супроводжуються імпровізацією музиканта;
- за темпом: швидкий, помірний;
- за характером: поважні, статечні, жартівливі тощо;
- за наявністю-відсутністю гри: танець, народна гра з танцем;
- за зв'язком з обрядами: веснянки, купальські, весільні тощо

На основі тривалих спостережень за виконанням фольклорних танців у народі В. М. Верховинець записав основні, характерні, для української хореографії танцювальні рухи (42), і дав їм назви: відповідно до їх характеру і внутрішнього змісту: зальотний, при-сування, колисання, угинання, доріжка (пряма, п'яна, пряма виступцем та ін.). Інколи хореограф подає словесні розшифровки назв рухів. Наприклад, вихилильник він називає так тому, що «при рухах ніг у скісних напрямках танцюрист хоч-не-хоч нахиляється плечем то вправо, то вліво — вбік тієї ноги, з якої робляться скісні рухи. Хлопець нахиляється особливо тоді, коли помітить що дівчина, танцюючи, опускає очі долу, наче не хоче глянути на нього. Він нахиляється то туди, то сюди, щоб звернути на себе її увагу» (В. М. Верховинець).

Для запису танцювальних рухів В. М. Верховинець вперше в українській хореографії застосовував

метод, який полягав у словесному їх описуванні із зазначенням тактування та в ілюструванні їх за допомогою малюнків і схем. Користуючись цим методом, митець записав сім оригінальних народних танців («Роман», «Гопак», «Василиха», «Шевчик», «Рибка» та два Херсонські танці).

Фольклорно-етнографічний доробок В. Верховинця став основою його науково-творчої діяльності у галузі хореографії.

У 1919 році митцем було створено основоположну для розвитку українського танцювального мистецтва наукову працю «Теорія українського народного танцю», у якій ним узагальнено й систематизовано значний фольклорний хореографічний матеріал та запропоновано методичну систему вивчення його — від найпростіших підготовчих рухів до складних танцювальних фігур і комбінацій. Після опису майже кожного руху автором подається варіант, адаптований для дитячого складу виконавців.

Тонкий знавець народної хореографії, В. М. Верховинець пильно слідкував за дотриманням народної манери виконання танцю та вірною його інтерпретацією з боку танцюристів, за якої зберігається національний колорит і характер хореографічного твору: «Танцюрист поводитьсь у колі так, щоб не було йому соромно за себе перед людьми, та щоб дівчині, з якою він танцює, була честь... Він, танцюючи, не зводить ні на мить очей зі своєї пари, не вимахує руками над головою і не вигукує, як це часто бачимо у пародистів українського танцю... Дівчина поводитьсь в танці скромно, щоб про неї не пішов поговір, щоб не соромно було ні перед ріднею, ні перед чужими людьми. Руками вона не вимахує і не виносить їх над головою, а танцює, взявши руки вбоки або одну руку взявши вбоки, а другою притримуючи намісто на грудях...». Неодноразово хореограф-постановник В. Верховинець наголошував, що справжній народний танець — не бездушна еквілібристика «трюкачів у народній одежі», а своєрідний прояв емоцій і почуттів народу пластичною мовою хореографії. Національна неповторність цієї мови виявляється у її лексиці, пластичній виразності, структурі й композиції, особливій ритміці, зумовленості музичним супроводом тощо.

Не уявляючи собі танцю без музики чи пісні, В. Верховинець писав: «Музика і танець - єдине ціле... Пісня і танець - це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарт, радість й страждання народу, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття. На селі... у піснях минає весь рік... У танцях теж є своя весна, літо, осінь і зима... Я хочу ще раз запевнити всіх, кому дороге наше мистецтво, що наша хореографія така ж красива, як та народна пісня...».

Танець і пісню В. М. Верховинець вважав живильними джерелами національного професійного мистецтва, фундаментальними основами майбутнього українського балету: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя».

Працюючи над постановкою вставних хореографічних номерів у спектаклях М. К. Садовського та над стилізацією народних танців у балеті «Пан Каньовський», В. М. Верховинець майстерно поєднував принципово відмінні хореографічні мови класичного і фольклорного танців (виворітність у балеті й невиворітність у народному танці, різнотипність позицій, манери і форм виконання) та вводив народно-танцювальні елементи до класичних дивертисментів, надаючи їм національного колориту.

Творчим кредо Верховинця-постановника було максимальне збереження фольклорного першоджерела. Такий підхід мав серед хореографів-балетмейстерів як своїх прихильників, так і супротивників.

■=> Прибічником ідеї збереження фольклорної достовірності у сценічних постановках народного танцю був учень В. М. Верховинця Василь Авраменко.

Він залишив свій слід в історії українського хореографічного мистецтва як автор танцю «Гонта», постановник і віртуозний виконавець інших історичних народних танців, дослідник народної хореографії, автор праці «Українські національні танці, музика і стрій» (Вінніпег, 1947 р.), талановитий педагог, що створив власну хореографічну школу на засадах українського танцювального фольклору.

'=> На принципово інших позиціях щодо сценічної постановки народного танцю знаходилися Сергій Лифар та Ігор Мойсєєв.

Вивчати народні танці, відтворюючи їх потім на сцені, останній вважав марною тратою часу, тому що народ танцює не для глядача, а для себе. «Перенесіть оригінал на сцену. Буде «все, як у житті». І враз виявиться штучність, оскільки втрачено основну умову суті «танцю для себе». «Танець для когось», танець для глядача не може бути копією життєвого танцю. З появою тих, хто за ним спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги» (І. Мойсєєв).

Така діаметральна протилежність у розумінні видатними балетмейстерами законів сценічного танцю великою мірою зумовлювалася особливостями їхньої хореографічної освіти. Так, визначальним фактором у формуванні художніх орієнтацій для В. Авраменка стало те, що він був вихованцем хореографічної школи В. М. Верховинця, для С. Лифаря - належність до європейської класичної школи Б. Ніжинської.

Аналізуючи творчі підходи до сценічної хореографії В. Авраменка та С. Лифаря, Т. Г. Кохан зазначає, що при всій розбіжності професійних спрямувань їх об'єднував спільний момент суто етичного характеру, пов'язаний з еміграційним комплексом. Останній виявлявся у ностальгічних настроях митців,

які обумовлювали експресіонізм їхнього світовідчуття і творчості. Так, своєрідним ностальгічним епіграфом до балету «На Дніпрі», поставленого С. Лифарем у 1932 році, можна вважати слова автора: «Тільки той, хто був у Києві, хто дивився... на широкий урочисто-величний, спокійно сяючий сріблом на сонці Дніпро..., — тільки той зрозуміє, чому для киянина немає нічого дорожчого за Київ з його Дніпром».

Майстерні балетмейстерські роботи С. Лифаря доводили творчу спроможність і перспективність **хореографічних принципів обробки та створення авторських варіантів танцю на основі фольклорного першоджерела**. Це сприяло позитивному розв'язанню дискутованої проблеми аранжування народного танцю.

Вже у 1937 році дослідник-хореограф В. Івінг писав: «У балеті досі ще не розв'язано питання: чи мають право на існування танці, котрі не є буквальним відтворенням народних танців, а є їх обробкою. Інші мистецтва, як-от музика, наприклад, уже давно розв'язали це питання позитивно. Поряд з буквальним записом народних мелодій широко практикується їхня обробка. Слід гадати, що й питання про право балетмейстера на обробку треба розв'язати так само. Якщо художник-професіонал у гонитві за дешевими ефектами спотворює самий рух, самий стиль народної творчості, то він заслуговує на рішучий осуд. Якщо ж він, зберігаючи національний стиль, лише театралізує окремі танцювальні рухи, подає їх ширше, більш підкреслено, технічно ускладнено, якщо єднає їх сюжетною канвою, то хіба можна заперечувати такий фольклор?».

^ Митцем, якому блискуче вдалося розв'язати у своїй творчості крайнощі означених двох підходів до сценічного танцювального мистецтва, став талановитий балетмейстер, учень В. М. Верховинця Павло Вірський. Він, за висловом Т. Кохана, виконав функцію символічної сполучної ланки між В. Авраменком та С. Лифарем, замкнувши тим самим «золотий трикутник» композиційної моделі української національної хореографії: «Авраменко - Лифар - Вірський».

Спільним моментом художніх пошуків цих *самобутніх*, несхожих один на одного митців, було їхнє експресіоністичне відчуття — сутнісна ознака *українського* менталітету.

Експресіоністичну модель творчості П. П. Вірського Т. Кохан інтерпретує через психологічний аспект проблеми трагічного передчуття митця. Героїко-патріотичний пафос, що пронизує його хореографічні постановки *30 - 40-х років (особливо танцювальні композиції з опери «Тарас Бульба»)*, є емоційним відгуком видатного хореографа на трагічні соціально-політичні події того часу в Україні: голодомор 1932 - 1933 років, першу хвилю репресій 1937 року тощо.

Разом з тим, творчості П. П. Вірського притаманні надзвичайний оптимізм і щира любов до свого народу: «Ми намагаємося показати и оспівати велику силу, красу й невичерпний оптимізм волелюбного українського народу... Наше мистецтво - і за змістом, і за формою - покликане відбивати життя народу, а тому ми надаємо величезного значення сюжетності й змістовності танців, намагаючись показати образи народу, а не просто зразки народних танців».

Розуміючи значення хореографічної техніки, П. П. Вірський ніколи не вважав її головним компонентом танцювальної постановки. Він вимагав від виконавців поєднання хореографічної і акторської майстерності, високого артистизму і виразності, не поверхневого виконання ролі, а глибокого проникнення в образ. Це було нелегким завданням, тим більше, що під час одного концерту кожному танцюристу, а особливо солістам, доводилося створювати різнохарактерні образи, перевтілюватися у героїв ліричного, комічного й героїчного плану.

Запозичуючи найкращі зразки народної творчості й майстерно їх обробляючи, П. П. Вірський утверджував на сцені академічний народний танець.

На початку роботи над постановкою хореографічного твору він відшукував «зерно» в одному з танцювальних рухів, композиційній побудові, елементах акторської гри чи у танцювальній мелодій-супроводі. Узявши «зерно» за основу, балетмейстер надавав йому розвитку. Якщо це був лексично-пластичний елемент, то він збагачувався десятками нових варіантів основного руху; композиційна побудова зазнавала розробки; елементи акторської гри змінювалися відповідно до нових обставин дії. Створюючи сценічні постановки, П. П. Вірський вдало застосовував хореографічне нюансування, інтонування рухів відповідно до музичних штрихів, хореографічну поліфонію, синкопу, фермату та ін. У багатьох творах балетмейстера відчувається філігранний сплав елементів класичного і народного танців, який зумовлює академічність цих постановок. П. П. Вірський не лише добре володів обома хореографічними мовами, але й добре розумів природу танцю, закономірності виникнення та розвитку його форм. Ось чому у його сценічних постановках ми не відчуваємо «класичного балету», як не бачимо «ансамблів танців» у кращих балетних виставах, побудованих на органічному сплаві класичної та народної хореографії».

Талант балетмейстера повною мірою розкрився у роботі з Державним заслуженим ансамблем танцю УРСР, заснованим у 1937 році, і якому згодом було присвоєно ім'я митця.

Цей колектив гідно представляв нашу державу у різних країнах світу, на визначних міжнародних фестивалях та форумах, і нині він є провідним хореографічним ансамблем України, у якому працюють найталановитіші виконавці народного танцю та отримують високопрофесійну хореографічну підготовку майбутні зірки народно-танцювального мистецтва.

Яскраві сторінки до творчого літопису ансамблю вписані визначними танцюристами, які *успіли* *українське хореографічне* мистецтво і популяризували його в усьому світі. У репертуарі колективу багато

улюблених глядачами творів: «Ми з України», «Червона калина», «Моряки флотилії «Україна», «Рукодільниці», «Шевчики», «Запорожці», «Ляльки» та багато ін.

Багатогранна творча палітра, висока хореографічна майстерність, виразність, завершеність кожного руху й сюжетна закінченість усіх номерів обширної і складної програми колективу полонили вітчизняних і зарубіжних глядачів. Із захопленням писала про гастрольні виступи ансамблю зарубіжна преса: «Ви підкорили українським гопаком наш Відень - місто вальсів. Ми полюбили вас за ваші танці, за ваше серце, що зробило їх такими прекрасними. У них все - любов до життя, до людей, до ... їх щастя!».

Великим досягненням української хореографії стало також те, що народні професійні й аматорські хореографічні колективи набули поширення по всій території нашої держави. Серед кращих з них Державний гуцульський ансамбль пісні і танцю України, заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю України, заслужений ансамбль пісні і танцю України «Дарничанка», Державний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Вірьовки, Волинський народний державний хор України, Закарпатський заслужений народний хор України, заслужені самодіяльні ансамблі танцю України «Галичина», «Ятрань», «Дніпро», «Юність Закарпаття», «Полісянка», «Колос», народні самодіяльні ансамблі танцю «Волинянка», «Прикарпаття»; народний аматорський ансамбль танцю «Любисток», дитячі ансамблі народного танцю «Радість», «Пролісок», «Волиняночка» і багато-багато інших.

Процес розвитку українського народно-сценічного танцю триває. Швидкий плін життя змінює коло художніх образів, зміст і тематику хореографічних постановок, позначається на засобах художньої виразності танцю. Проте, ^{легенди} ~~політична~~ творчі можливості цього жанру воістину невичерпні. Виявити їх і творчо використати у своїй діяльності, збагативши тим самим національне танцювальне мистецтво, належить майбутнім поколінням хореографів